



Auf dem Boulevard zur

Eindrücke von den Salzburger Festspielen 2008

DETLEF BRANDENBURG

Der „Don Giovanni“ spielt im Wald! Man erfährt diese schwerwiegende Neuigkeit über die Salzburger Festspiele 2008 bereits im Taxi, „...und außerdem is er aan Fixer, da muss ich Sie leider gleich warnen!“. Das satte Gesinnungstimbre legt die Vermutung nahe, dass diese Regietheater-Warnung nicht zum ersten Mal verbreitet wird. „Ja glaum denn die Regisseure, dass die Leut' ins Festspielhaus gehen, um sich zu ärgern? Ich weiß, wovon ich red', meine Tochter statiert jedes Jahr bei die Festspiele! Und wenn da so aan fescher Offizier mit seiner Liebsten im Schein einer Gaslaternen auf einer Parkbank sitzt – ja

dann kannst' doch kaan dalempernten Sozialdiener mit saaner Spritzen da hisetzen!“ Offizier? Gaslaterne? Hm... die Oper wird wohl „Lili Marleen“ heißen...

Aber so sind sie eben, Salzburgs Taxler: Auf dem Weg vom Bahnhof zum Hotel geben sie gern mal den verhinderten Festspielintendanten. Man wird ihnen darum nicht gleich eine Meinungsführerschaft zuerkennen. Umgekehrt aber wird ein Schuh draus: Sie geben die herrschende Tonlage nicht an. Aber sie ahmen sie nach. Durch die Ablehnung „gewisser Inszenierungen“ und das Anhimmeln gewisser Stars stellen all die aus zweiter Hand festspielbewegten Trafikanten und Rezeptionisten, Taxler

und Ober eine klassenlose Meinungsgesellschaft her mit dem seinerseits streng auf Distinktion bedachten Festspielpublikum. Und in dieser Gesellschaft führt der Weg zur Kunst über den Boulevard. Wenn er überhaupt dort ankommt. Ja doch: Die Anna Netrebko sieht herzig aus mit ihrem Kind unterm Herzen. Und ihrem Latin Lover, hö hö, na ja, dem Herrn Schrott halt, dem hat's ja so zugejubelt für seinen Leporello! Und Caroline von Monaco mit dem Ernst August von Hannover war auch wieder da, aber ja, beim Schmuck-Coctail vom Juwelier Köchert im Schloss Fuschl nämlich, mit Hund Aturo! In Salzburg, so grantelte die ZEIT, verkomme die Kunstform Oper „zum Laufsteg der Stars und Sternchen“.

Nun soll sich ja auch mancher gestrenge Kollege Journalist schon den Hals

Kunst

Foto: Clärchen+ Matthias Baus

verrenkt haben, wenn Anna Netrebko in flirrender Robe vorbeigeschwebt ist. Wer hinguckt, ist selber schuld. Und wen's denn stört, der könnte zum Beispiel bei den Programmheften Zuflucht suchen, die die Inszenierungen mit lohnender Lektüre begleiten. Wenn einem nur nicht an jeder Ecke, in jeder Pause diese hochfahrend parlierende Intoleranz begegnete. Ist das Publikum hier wirklich so oberflächlich, wie es ihm einst Gerard Mortier, Sottisenkönig in der Reihe der Festspielintendanten, nachsagte? Liegt es an Mortiers heutigem Nachfolger Jürgen Flimm, der – nach Peter Ruzickas distinguiertes Regentschaft bis zum Mozartjahr 2006 – alle und alles so launig umgarnt, dass man vor lauter Schnurrigkeit die Kunst schier vergisst? Andererseits: Diese Festspiele refinanzieren sich zu 75 Prozent aus Eigeneinnahmen; da kann

es kaum Aufgabe des Intendanten sein, Kunden und Geldgeber vors Schienbein zu treten. 93 Prozent Auslastung hat Flimm erreicht und eine Million mehr eingenommen als veranschlagt. Wer an der Salzach Festspiele machen will, muss geschäftstüchtig sein.

Zudem hat er mit Claus Guths *Wald* „Don Giovanni“, Johan Simons' *Rollstuhl* „Blaubart“ und Jossi Wielers *Puff* „Rusalka“ (um es mit den ortsüblichen Inkriminierungsattributen zu sagen) anspruchsvolle Produktionen im Opernprogramm. Im Konzert wurde neben Schuberts und Bartóks Musiklandschaften der *Kontinent Sciarrino* eindrucksvoll vermessen (Kasten S. 20). Und im Schauspiel (Kasten S. 18) lässt Thomas Oberender zwar manches koproduzieren; aber was für das Hamburger Thalia Theater taugt, kann für Salzburg ja nicht falsch sein. Oder? Womöglich führt genau von hier aus eine Spur zum Problem: Im Thalia Theater werden Stemmanns „Räuber“ durch eine Gesamtdramaturgie getragen, die die Einzelinszenierung gleichsam mit einem Verstehenshorizont umfängt und mit Fragen und Themen auflädt. In Salzburg bleiben sie ein einzelner Event; und das Opernprogramm könnte in seiner Mischung aus Anspruch und Glamour (Riccardo Mutis lautstärkenrekordverdächtiger „Otello“; „Roméo et Juliette“ als Kostümschinken; die Reprise von Pierre Audis „Zauberflöte“) ähnlich an vielen großen Opernhäusern herauskommen. Die Hohelied-Zeile *Denn stark wie die Liebe ist der Tod* (die merkwürdigerweise in unterschiedlichen Varianten durch die Festspielpublizistik geistert) sollte diesem Allerlei einen Zusammenhalt geben. Doch schon Dieter Borchmeyers Essay im Programmbuch belegt in seiner emsig ausgestellten Belesenheit vor allem, dass das Motiv auf die halbe Weltliteratur passt. In diesem weiten Raum der Beliebigkeit aber halten die denkfaulen Nörgeleien der Unduldsamen um so lauter wider.

In Claus Guths „Don Giovanni“-Inszenierung wäre zudem die Frage, ob hier

nicht der Tod sogar *stärker* ist als die Liebe. Jedenfalls liefert sie für die Verbindung von Eros und Thanatos in diesem sehr düsteren *dramma giocoso* einen handfesten Grund: Während der Overtüre sehen wir in einer Slow-Motion-Sequenz, wie Giovanni den Komtur zunächst zwar mit einem Ast (was im Wald eben so zur Hand ist) niederstreckt, wie sein Gegner ihm dann aber mit einer Pistole in den Bauch schießt. Fortan taumelt Giovanni mit blutender Wunde durch den Wald, besudelt Zerlinas Brautkleid und Elviras Hände, muss von Leporello verbunden werden; und nachdem er die Einladung des Komturs angenommen hat, kommt dieser mit Kopfverband zurück und schaufelt ein Grab, in das Giovanni todgezeichnet taumelt. Kein Finalextett kann auf diesen Showdown folgen, es ist gestrichen, wie möglicherweise schon in der „Wiener Fassung“ von 1788, der diese Produktion auch sonst folgt.

„Don Giovanni“: Bauchschuss im finsternen Tann

Ist also die komplette Handlung nur die Vision eines Sterbenden? Will Guth die Todverfallenheit von Mozarts Womanizer durch eine Laune des Zufalls begründen: dass der Komtur mit dem Revolver zielsicherer war als Giovanni mit dem Prügel? Und dann natürlich die wichtigste Frage: Warum spielt „Don Giovanni“ im Wald – in einem finsternen Tann, so dass Giovanni und Leporello in ihren Großstadt desperado-Klamotten aussehen, als habe es den Mann aus der Jever-Werbung von der Küste ins Dickicht verschlagen? Guths Ausstatter Christian Schmidt hat wieder eine jener Einheitsszenarien geschaffen, deren Realismus nicht zu trauen ist. Denn natürlich ist dies ein metaphorischer Wald, Symbol einer Welt, in der die Ängste hausen. Aber das ist doch eine merkwürdig gestrige Symbolik – man wird nicht ganz klug daraus, so wenig wie aus dem Bauchschuss-Realismus der Eingangsszene.

1 | Dies Bildnis ist bezaubernd schön: Nino Machaidze als Juliette in Bartlett Shers Inszenierung von Gounods „Roméo et Juliette“.

**Ungleiche Paare
in vergleichbaren
Roben:**

**2 | Don Giovanni
(Christopher
Maltman) mit
Zerlina (Ekaterina
Siurina) in Claus
Guths Insze-
nierung.**

**3 | Rusalka
(Camilla Nylund)
mit ihrem Prinzen
(Piotr Beczala) in
der Regie von Jossi
Wieler und Sergio
Morabito.**

Wird nicht ganz klug und kommt doch nicht ganz los davon, weil Guths Personenführung einen immer wieder neugierig macht auf diese Figuren. Vor allem Christopher Maltman als Giovanni und Erwin Schrott als Leporello singen und spielen als einander unverbrüchlich treue Desperados grandios: mit satt dunkler, beizeiten weich schmeichelnder Stimme der verletzte Verführer; markant finster und fast noch viriler sein immer verzweifelter stotternder und zuckender Diener. Und die Frauenfiguren zeigen sich so heillos hin- und hergerissen zwischen erotischer Faszination und (f)rigider Wohlanständigkeit, dass kein Zweifel bleibt: Sie alle jagen im finsternen Forst nicht nur nach Giovanni und Leporello, sondern auch nach den Chimären ihrer eigenen Seelen. Dieser „Don Giovanni“ spielt im Psycho-Wald.

Zu dieser Deutung hätte wunderbar eine so düster-retardierende Musik gepasst, wie sie hier einst Nikolaus Harnoncourt zu Martin Kušej's Inszenierung dirigiert hatte. Leider aber nimmt Bertrand de Billy mit den Wiener Philharmonikern das Werk vital, farbensatt und energetisch. Das ist nicht falsch, aber geheimnislos und vordergründig. Dorothea Röschmann gab eine Donna Elvira mit großer vokaler und szenischer Präsenz, allerdings flackerte der Fokus ihrer bisweilen scharf klingenden Stimme im Dramatischen heftig. Ekaterina Siurina war eine leuchtend-lyrische Zerlina, Alex Esposito ein handfester Masetto, und Matthew Polenzani sang den Ottavio mit markanter Stabilität. Die erkrankte Annette Dasch wurde in meiner Vorstellung durch Svetlana Doneva vokal achtbar vertreten, szenisch nahm sich die Regieassistentin Eva-Maria Höckmayr der Rolle mit beachtlicher Präsenz an.

Und nun zu Frage zwei des Festspielsommers: Was macht Rusalka im Puff? Darauf geben **Jossi Wieler** und **Sergio Morabito** eine klare Antwort: Der Puff ist die Kehrseite der bürgerlichen Kultur. In Antonin Dvořák's Oper „**Rusalka**“ steht ja, wie in vielen verwandten

Motivvarianten bis hin zur heutigen Softpornographie, die „Nymphe“ für eine teils als unschuldig, teils als sündig gekennzeichnete Sexualität. Im Bild der schlüpfrigen Elementarwesen wird jene Sinnlichkeit verhandelt, die im Laufe des 18. Jahrhunderts durch Triebsublimierung domestiziert, damit aber auch verstümmelt wurde. Und so sehen wir denn, wenn der Vorhang im *Haus für Mozart* sich hebt, auf der Bühne die Fortsetzung der Portalwände des Auditoriums mit einer, nun ja, puffroten Portiere. Und richtig: Wenn Barbara Ehenes' wie auf Wellen schwankendes, von Wasserprojektionen effektiv überblendetes Bühnenbild sich dreht, zeigt sich ein billig-buntes Etablissement mit quietschroten und grellweißen Plastiksofas.

„Rusalka“: Der Prozess der Zivilisation

Vor der Berührung mit der Zivilisation herrscht hier unverbildete Unschuld: Alan Helds mit klarem Timbre charaktervoll singender Wassermann ist ein netter Nöck, die vokal äußerst anmutigen Waldnymphen Anna Prohaska, Stephanie Atanasov und Hannah Esther Minutillo sind äffisch-behende Naturwesen. Die Nixe Rusalka aber sehnt sich nach dem, was die bürgerliche Kultur als Sublimat der verdrängten Triebe entwickelt hat: nach einer Seele, die sie ihrem angebeteten Prinzen zu Füßen legen will. An ihrem Schicksal handeln Wieler und Morabito jene Defekte ab, die aus solcher Sublimierung hervorgehen. Sie erzählen, frei nach Norbert Elias, den „Prozess der Zivilisation“ aus der Perspektive der Verluste. Denn Rusalkas unschuldige und daher stumme, durch konventionelle Sprache nicht ausdrückbare sinnliche Liebe erweist sich gegenüber der Perversion des Gefühlslebens in der bürgerlichen Kultur als machtlos; die „fremde Fürstin“ schlägt sie mit den erotischen Waffen der berechnenden Frau aus dem Feld.



Foto: Monika Rittershaus



Foto: A.T. Schaefer

Im zweiten Akt hat auch das Bordell – nun mit der von Birgit Remmert mit großer Emphase charakterisierten Hexe Ježibaba als Puffmutter – seine Unschuld verloren. Jetzt gebärden sich die Nymphen wie Nutten, sie müssen Schuhe tragen: Symbol des Verlustes natürlicher Unschuld (Kostüme: Anja Rabes). Rusalka aber, heimatlos in Zivilisation wie Natur, bleibt als Ausweg nur der Tod: Statt des Prinzen, wie es Ježibaba ihr rät, ersticht sie sich selbst mit dem Messer. Das steht natürlich nicht im Libretto, aber es entspricht jenen „Rusalki“ des russischen Volksglaubens: Frauen oder Kinder, die ohne christlichen Segen starben und fortan dazu verdammt sind, als heimatlose Seelen Menschen in den Tod zu locken. Und so erscheint Rusalka ihrem Prinzen als blutiger Geist. Ihr Todeskuss aber gewährt keine Erlösung, und ihre finale Anrufung der Gnade

Gottes klingt nun vollkommen zynisch. Religion ist zum faden Reparaturbetrieb für einen Schaden verkommen, den sie mit der Stigmatisierung der Sinnlichkeit selbst angerichtet hat.

Das wird nicht etwa sauer oder bedeutungsschwanger, sondern in schönen Bildern, mit hübschen ironischen Aperçus beim allfälligen Zauber- und Hexenspuk, erzählt. Und es wird vom *Cleveland Orchestra* und seinem Musikdirektor Franz Welser-Möst, der ab 2010 der Wiener Staatsoper vorstehen wird, mit einer bestechenden Delikatesse und Differenziertheit musiziert. Dazu trägt ein grandioses Sängersenble bei, das angeführt wird von Camilla Nylund, der eine Rusalka ganz eigener Prägung gelingt: mit lodender Emphase, aber auch lyrisch-innig beizeiten und mit einer seelischen Intensität, die genau spürbar

macht, dass hier ein Naturwesen die psychischen Komplikationen einer modernen Frau erleiden muss. Piotr Beczala ist vor allem ein tenoraler Strahlemann, dabei aber stark in Ausdruck und Musikalität. Emily Magee hat als Fürstin enorme vokale Präsenz – es gibt keinen Ausfall in diesem wahrhaft festlich spielenden und singenden Ensemble.

Eine Enttäuschung dagegen war **Johan Simons'** Auseinandersetzung mit Bartóks „**Blaubart**“-Einakter, für den der Maler Daniel Richter das Bühnenbild schuf. Er ist mit seinen grellbunt-schockierenden Szenarien einer von Nachahmern durchgeisterten Zivilisation einer der Shooting Stars der deutschen Gegenwartskunst. Doch am Ende eines durch die Hinzufügung von Bartóks „Vier Orchesterstücke op. 12“ und seiner „Cantata profana“ auf eine Länge

2.500 Jahre europäisches Theater

Ideale Informationsquelle für alle, die praktisch und theoretisch, schreibend oder spielend mit Theater zu tun haben. Die Chronik zeigt Schauspielkunst unter den verschiedensten politischen, historischen und ästhetischen Vorzeichen und enthält die wichtigsten Personen und Bühnenergebnisse, kulturhistorische und politische Hintergründe sowie Daten zum Theaterwesen. Mit umfangreicher Bibliografie.



2008. 368 S. Kart. € 19,95
ISBN 978-3-476-02295-0

Bequem bestellen:
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de



J.B. METZLER

4 | Räuberbande:
Alexander Simon,
Philipp Hochmair,
Daniel Hoevels
und Felix Knopp in
Nicolas Stemanns
Inszenierung.

von knapp zwei Stunden aufgebläsenen Abends erschloss sich weder diese Werkzusammenstellung noch Simons' „Blaubart“-Regie. Der musikalische Gehalt der Orchesterstücke hat eine solch bannende Eigenaura, dass sie sich der Zweckentfremdung als Ouvertüre radikal verweigern. Was um so deutlicher wurde, als die Wiener Philharmoniker unter dem höchst Bartók-kundigen Peter Eötvös sie mit hinreißender Intensität spielten. Eine Inszenierung der „Cantata“ hatten die Bartók-Erben untersagt. Hier war der Chor in ein wildbewegtes Richter-Gemälde integriert, er sang aus Fenstern eines wuchtigen Portals, darunter ein grellrotes Beckett-Bäumchen und ein buntes Mosaiksteinhäuschen, in dessen Dachstuhl ein aufgeblasener Riesenwellensittich: alles sehr seltsam, aber wenig plausibel.

Im Operneinakter erlebte man dann statt „Herzog Blaubarts Burg“ Schwester Judiths Anamnese. Der Frauenmörder ist zum blinden Greis eines Beckett-Endspiels geworden, ein von Kämpfen versehrter Krüppel im Rollstuhl, eingeschnürt in einen verschlissenen Soldatenmantel (Kostüme: Greta Goiris). Hinten droht schwarzgraudüsteres Baumgeäst, drei Frauenkleider liegen herum, Requisiten im Spiel zwischen dem Greis und seiner Krankenschwester. Die treibt ihn Tür um Tür tiefer in die Erinnerung an seine Schreckenstaten, das Schloss wird zur Seelenlandschaft. Der (von André Jung gesprochene) Prolog legt solche Psychologisierung nahe. Doch da diese Anamnese ein *sprachlicher* Prozess ist, fehlt ihr das szenische Potential; mit der Folge, dass Simons trotz sparsamster Personenführung den gesuchten Aktionismus nicht vermeiden kann und damit vor allem – langweilt. Nicht die in der Doppelchor-„Cantata“ fabelhaft singende *Konzertvereinigung Wiener Staatsoper*, nicht der mit der Tenorpartie nahezu überforderte Lance Ryan, nicht Falk Struckmanns altersdüs-

terer Blaubart, auch nicht Michelle DeYoungs jugendlich-frische, aber recht harmlose Judith konnten diesem Abend auf die Beine helfen.

„Roméo et Juliette“: Tanz der Vampire

Alle drei Inszenierungen wurden von Teilen des Publikums mehr oder minder heftig abgelehnt. In **Bartlett Shers** Inszenierung von Charles Gounods „Roméo et Juliette“ dagegen: eitel Eintracht zwischen Bühne und Auditorium. Das Ganze hatte allerdings einen Hauch von „Tanz der Vampire“, nicht nur wegen der Kostüme von Catherine Zuber, deren pittoreskes Fantasy-Barock in keinem Moment eine historische Sphäre bezeichnen will, sondern nur ein schauerromantisches Nostalgie-Irgendwo. Michael Yeargan hatte vor den steinernen Logen der Felsenreitschule ein paar pompöse Theaterversatzstücke postiert; und Sher, preisgekrönter US-Musicalregisseur, greift tief in die Mottenkiste der Operngefühlsgesten und weit aus in den Zuschauerraum. Romeos Page schwingt, mitten im Parkett auf einer Balustrade stehend, den Degen über sorgsam gelegten Festspielbesucherlocken – wow! Was das alles soll? Ganz einfach: Zwei Stars sollen in Szene gesetzt werden. Genau hier aber verschwistert sich die Festspielstrategie mit dem Glamourappeal – ästhetisch weit bedenkenloser als in früheren Produktionen mit Anna Netrebko. Kušejcs „Don Giovanni“ oder Deckers „La traviata“ waren ernstzunehmende Inszenierungen. Shers „Roméo et Juliette“ ist schamloses Startheater.

Als Stars waren Anna Netrebko und Rolando Villazón vorgesehen, doch für die Diva in glücklichen Umständen sprang nun die 1983 in Georgien geborene, also blutjunge Nino Machaidze ein. Sie mit der Ausnahmebegabung der Netrebko zu vergleichen, wäre unfair. Richtig ist, dass

Mit markanten Regiekonzepten und neuen Autoren aus Europa, den USA und Japan konfrontierte Schauspielchef Thomas Oberender das Publikum der Salzburger Festspiele. Auch in seiner zweiten Spielzeit verfolgte er den Kurs, den Zuschauern jenseits des Kults um den „Jedermann“ auf dem Domplatz profilierte szenische Handschriften zu präsentieren. Das Aufeinandertreffen von Regiegenerationen in der barocken Festspielstadt hat etwas Explosives: Andrea Breths episch schwere und dabei wenig innovative Bühnenbearbeitung von Dostojewskijs „Verbrechen und Strafe“ besticht durch Atmosphäre. Mit seinen „Räubern“ dekonstruiert Nicolas Stemann Schillers geschlossene Dramenform und beleuchtet die Ideen des Sturm und Drang zeitgemäß.

Mit Breth präsentierte Oberender für die Eigenproduktion der Festspiele eine große Stilistin unter den deutschen Regisseuren. Sie entschied sich gegen eine moderne Dostojewskij-Fassung des bulgarischen Autors Dimitré Dinev und bearbeitete den düsteren Roman selbst für die Bühne. Dessen von Alpträumenzenen bewohnte Sprache übersetzt sie in Theaterbilder von morbider Schönheit. Die treibende Kraft ihrer Inszenierung sind starke Schauspieler. Jens Harzer peitscht seinen Raskolnikow durch eine Welt der Kriminalität und des Hasses, in der er selbst zum Mörder werden muss. Wie ein Hund krümmt er sich in der Ecke. Manchmal knurrt er Sätze. Immer tiefer spielt er sich in die Einsamkeit hinein. Als Kindererschänder Swidrigajlow lässt sich Sven-Eric Bechtolf auf einen Spagat ein. Der angesehene Bürger tanzt verspielt über die Bühne und mutiert selbst zum Teenager, wenn er das Mädchen in sein böses Spiel um Sex und Macht verstrickt. Die junge Birte Schnöink spielt ihre Rolle mit einer Fragilität, die unter die Haut geht. Udo Samel zeigt den Ermittlungsrichter als einen kühlen Rationalisten, der den Verbrecher Raskolnikow in einer spannenden Konfrontation in die Enge treibt.



Foto: Arno Declair

Grenzerkundungen

Thomas Oberenders Salzburger Schauspieldramaturgie konfrontiert gegensätzliche Regiehandschriften

Bühnenbildner Erich Wonder hat auf einen durchsichtigen Vorhang das Bild eines Tribunals gepinselt, aus dem der Angeklagte wie ein Ausgestoßener heraustritt. Die Schuld des Verbrechers ist immer präsent, auch wenn er sie sich selbst nicht eingestehen darf. Sie jagt ihn in seinen Träumen wie in der Begegnung mit der Familie und mit den vermeintlich rechtschaffenen Leuten. Diese Geschichte erzählt Breth schlüssig. Aber ihre Theaterfassung klammert sich zu eng an die Romanvorlage, als dass sie eine eigene Dramaturgie entwickeln könnte. Mit der Folge, dass die vielen Handlungsschleifen, die im Roman stimmig verknüpft sind, sich auf der Bühne nicht wirklich zu einem Ganzen fügen.

Sehr viel radikaler bearbeitet Nicolas Stemann Schillers „Räuber“. In der Koproduktion mit dem Hamburger Thalia Theater löst er die einzelnen Figuren auf. Ihre Textpassagen spricht eine Viererbande im Chor. Philipp Hochmair, Daniel Hoevels, Felix Knopp und Alexander Simon spitzen die wilden Gedanken des jungen Schiller auf das Wesentliche zu: das Aufbegehren gegen die Väter. Das war im Sturm und Drang noch ein Akt individueller Selbstbehauptung. Doch heute sind es die Kollektive, die revoltie-

ren. Also verlagert Stemann das Gewicht vom Individuum auf die Cliques, die im Moor'schen Schloss wie in der heutigen Jugendkultur das Sagen haben. Sie zerstören die Menschen, und sie zerstören die Welt. Die Plastikspielstadt, die die Videokünstlerin Claudia Lehmann in Stefan Mayers offene Bühne projiziert, zünden sie an. Artikulieren können sie sich am besten mit Punk-Rock, den sie auf E-Gitarren dreschen. Die wüsten Tonlandschaften von Thomas Kürstner und Sebastian Vogel sind in Stemanns dramaturgischem Konzept mehr als ein Beiwerk. Er entdeckt in der Sprache die Musikalität – und die Musik als Sprache.

Dass diese Revolte mit dem Verlust der Liebe einhergeht, zeigt der hochsensible Christoph Bantzer. Anfangs scharft der gütige Alte die geschneigelten Bürschchen um seinen Sessel. Wenig später sperrt ihn sein ungeliebter Sohn in den Turm. Am Ende irrt er im zerlumpte Rüschenhemd hilflos durch eine Welt, die nicht mehr seine ist. Mit nackter Gewalt begegnet die Räuberbande auch Karls Jugendliebe Amalia, die Maren Eggert energisch aus ihrer Opferrolle befreit. Diese herausragende Regiearbeit zeigt, wie schnell der brutale Frontalangriff auf das „schlapppe Kastratenjahrhundert“, dem

Schiller mit seinem Frühwerk den Kampf an-sagt, aus den Fugen geraten kann.

Neben so konträren Künstlern wie Breth und Stemann setzt Oberender auf neue Autoren. Die mit dem Deutschen Schauspielhaus Hamburg koproduzierte deutschsprachige Erstaufführung von Simon Stephens' „Harper Regan“ hat der englische Regisseur Ramin Gray in Szene gesetzt. Er arbeitet mit dem Autor seit langem am Londoner *Royal Court Theatre* zusammen, das mit einem einzigartigen Modell junge Dramatiker entwickelt und fördert. Gray erfasst Stephens' Intention, in Durchschnittstypen die tragische Fallhöhe zu erkennen, virtuos. In dem starken Text über eine Frau, die der Tod ihres Vaters aus der Bahn wirft, beweisen Martina Gedeck, Manfred Zapatka, Samuel Weiss und Marlen Diekhoff ihr feines Gespür für Charakterrollen.

„Die Österreicher wissen gute Schauspieler zu schätzen“, findet Oberender. Darin sieht er einen Grund, dass sein couragierter Spielplan ankommt. Mit Vanessa Redgrave, die den biographischen Bühnentext „The Year of Magical Thinking“ der Amerikanerin Joan Didion mit dem National Theatre in London als brillantes Solo zeigte, war eine große Künstlerin zu Gast. In der avantgardistischen Trilogie „Sad Face/Happy Face“ von Jan Lauwers und der *Needcompany (DDB 9/2008)* wirkte Viviane de Muynck mit, die 2007 in Salzburg die Hauptrolle in Thomas Bernhards „Ein Fest für Boris“ spielte. Die kontinuierliche Arbeit mit Schauspielgrößen betrachtet Oberender als einen „Anker“, der das Publikum ermutigt, sich auf neue Formen einzulassen. Den hohen Stellenwert, den junge Künstler und Projekte genießen, unterstreicht das *Young Directors Project*. Die Kuratorin Martine Dennewald hat mit Toshiki Okadas Gruppe *chelfitsch* aus Japan und Pavol Liska und Kelly Coppers *Nature Theatre of Oklahoma* erstmals Gruppen von anderen Kontinenten einbezogen. Davon erhofft sie sich Impulse für den europäischen Regienachwuchs. Dass die Amerikaner den mit 10 000 Euro dotierten Preis für ihren ungewöhnlichen Umgang mit Shakespeares „Romeo und Julia“ gewannen, spricht für die Experimentierfreudigkeit der Schauspielsparte.

ELISABETH MAIER



Foto: Attilio Maranzano

Leuchtende Erinnerungsmusik

Die Salzburger Festspiele erforschten den „Kontinent Sciarrino“

setzt, angelehnt an die Madrigalkunst und Hoquetustechniken um 1600. Sechs Haikus werden nach dem ersten Durchlauf nochmals gespielt, allerdings nun „unrein“ gespiegelt, mit neuen Materialvariationen angereichert und erweitert. Immer wieder wehen Naturstimmen und -stimmungen herein: Man hört Vögel, Zikaden, Wind und Wellen – alles wie aus ferner, gleichsam gedämpfter Zeit. Während ein unruhiges Klangbett den nervösen Grundrhythmus vorgibt, mäandern und huschen die einzelnen Gesangsfiguren wie Gespenster durch den Raum. Das Ergebnis ist atemberaubend, nicht nur weil die *Neuen Vocalsolisten Stuttgart* vorzüglich präpariert sind. In der akustisch äußerst problematischen Kollegienkirche sorgen Planen und ein großer Trichter für präzise Klangerlebnisse, nichts wirkt hallig oder verwackelt wie in früheren Jahren.

Am Sonntagabend machten die Künstlerin Rebecca Horn und das *Klangforum Wien* (unter Beat Furrer) Sciarrinos Oper „Die tödliche Blume“ zu einer meditativen Reise in die zwischen Liebessöhnen und Todessucht changierende Innenwelt der Protagonisten. Das rund 70-minütige Musiktheater ist inspiriert von Carlo Gesualdo (1566-1613), dem revolutionären Komponisten und mehrfachen Mörder. Als gehörnter Ehemann erdolchte er – vermutlich – sowohl seine Frau wie deren Liebhaber.

Sciarrino schuf eine konzentrierte Studie, deren Binnenspannung sich aus der Differenz

von ariosen Bruchstücken, nervösen Motiven und auskomponiertem Atmen ergibt. Die Musik zittert und bebt, sie kreist um sich selbst, wiederholt sich atemlos, um dann an einigen wenigen Stellen abrupt zu explodieren. Die eigentliche Handlung vollzieht sich subkutan, gleichsam in den Tiefenschichten der Partitur. Auf der Bühne sieht man eine große Skulptur, sie wird später zum Matratzengrab für den Liebhaber, die Figuren bewegen sich minimalistisch, ein Projektor zeigt dazu ein sich langsam verwandelndes Gemälde von Rebecca Horn. Dünne Striche korrespondieren mit oder stoßen sich an größeren, gröberen Formen. Im Verlaufe des Abends verwischen Bindfäden, Rosenblätter und Sand die Strukturen des Bildes.

Auch die Musik verwischt und verweht. Im Gegensatz zu den „Madrigali“ wirkt sie hier noch zurückgenommener, sanfte Dissonanzen und Schleifklänge sorgen für eine betörend ätherische Atmosphäre. An den ganz leisen Stellen, dort, wo die Musik zart vor sich hin zirpt, schreitet ein Falkner samt Vogel durch die Szenerie – das Tier soll Würde und Kraft, aber auch das Geheimnisvolle, Unerklärliche symbolisieren. Horns kluge Ökonomie der szenischen Mittel machte diese Aufführung der „Tödlichen Blume“ zur vielleicht interessantesten Opernproduktion des Salzburger Festspielsommers.

JÖRN FLORIAN FUCHS

Der Salzburger Konzertchef Markus Hinterhäuser widmete heuer dem Italiener Salvatore Sciarrino einen ausgedehnten Schwerpunkt. Sciarrinos Werke, darunter auch ein Puppentheater, flankierten Stücke von Luigi Nono, Isabel Mundry oder Beat Furrer. Seine oft wie hingetuschte Musik braucht eigentlich gar keine Themen und Stoffe. Wenn Sciarrino jedoch konkrete Texte vertont, vielmehr diese in phantasiereiche Klang(t)räume verwandelt, dann handelt es sich oft um Lyrik vorwiegend asiatischer oder altitalienischer Provenienz. So erklangen mit der Festspielauftragskomposition „12 Madrigali“ in der Kollegienkirche Haikus des japanischen Dichters Matsuo Basho (1644-1694).

Es sind feinfühlig Naturbetrachtungen, die Sciarrino in feinziselierte Klanggebilde über-

5 | Und noch eine Szene wie gemalt, aus „Lucie traditrici“ von Salvatore Sciarrino.

ihr kraftvoll-heller, elastischer Sopran in der Mittellage leicht scheppernd klingt, und dass ihr gelegentlich Spitzentöne verrutschen. Richtig ist aber auch, dass sie eine hochmusikalische jugendlich-naive Juliette singt und verkörpert – wen das kalt lässt, der müsste stumpf sein für das Sentiment, das doch auch zu den Freuden eines Opernabends gehört. Zumal der kanadische Dirigent Yannick Nézet-Séguin wirklich *alles* aus

dem *Mozarteum Orchester*, der *Konzertvereinigung Wiener Staatsoper* und den Sängern herausholte, was Gounod an melodischer Süffigkeit und raffinierter Sentimentalität zu bieten hat. Dieser junge Mann (geboren 1975) ist ein Sängerdirekt par excellence, der die Seinen auf Händen trägt, beizeiten aber energisch eingreift, wenn sie mal außer Kurs zu geraten drohen. Und er konnte in der von mir besuchten Vorstellung mit

dem amerikanischen Tenor John Osborn einen Alternativsänger für Rolando Villazón präsentieren, der zwar nicht dessen Bühnenpräsenz hat, aber dafür eine Affinität zu Gounods Melos, die hinreißend war. Mikhail Petrenko war ein wunderbar dunkelseriöser Frère Laurent, Cora Burggraaf war als Stéphanie eine echte Entdeckung – man hatte seine helle musikalische Freude. Und keine Inszenierung störte!

